



Índices de uma Guerra

A narrativa das fotos (de Flávio de Barros) da Campanha de Canudos

Lidiane Santos de Lima Pinheiro **I**

Resumo: Na relação entre texto e imagem, há uma questão sempre freqüente: um sistema está submetido a outro ou existem dois regimes enunciativos distintos exprimindo proposições semelhantes? Na tentativa de provar a segunda hipótese, faremos uma análise de algumas fotos de Canudos, tiradas em 1897 por Flávio de Barros. Com base em estudos de Roland Barthes e de Umberto Eco, sobre a análise estrutural da narrativa e sobre os códigos visuais, respectivamente, mostraremos a potencialidade narrativa de determinadas fotografias, que funcionam como núcleos ou como índices, quando mobilizados os códigos perceptivos dos receptores.

Palavras-chave: *Canudos, fotografia, índices, narrativa*

Abstract: According the comparison between text and image, there is always a continuous question: Is there a system submitted to another one or are there two different enunciate regiments that express similar positions? Trying to explaining the second hypothesis, we are going to analyse some 1897 Canudos pictures from Flavio de Barros. On the studying basis of Roland Barthes and Umberto Eco, as the structural narrative of analysis and their visual code, respectively, we are going to show the potentiality certain narrative pictures, which work like nuclei or as indexes, when mobilized the perceptive codes of the receivers.

Key-words: *Canudos, pictures, index, narrative*

I Graduada em Comunicação Social/Relações Públicas pela Universidade do Estado da Bahia, mestra em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Prof. Assist. do Curso de Comunicação Social da UNEB. Prêmio mais recente: *Medalha Margarida Kunsch 2008* – INTERCOM. Autora de cinco artigos publicados em revistas científicas e um capítulo do livro *Comunicação e Pesquisa* (Salvador: EDUFBA, 2007).

A peleja de Canudos, marcada por forte sensacionalismo midiático, foi uma das conseqüências da confusa instauração da República Brasileira. Contra o lugarejo monarquista, segunda maior cidade da Bahia, na época, e seu líder, Antonio Conselheiro, foram enviadas quatro expedições militares. A última contava com o apoio de 16 estados brasileiros e caracterizou-se por adequar as vestimentas dos soldados à região espinhosa da caatinga sertaneja. A opinião pública, com as notícias sobre a campanha fratricida, determinava a necessidade de medidas decisivas do governo para que o conflito fosse logo solucionado. Em outubro de 1897, terminou a resistência sertaneja dos “adversários moribundos”, vencida também pela fome e pelo cansaço.

Pela primeira vez, o país testemunhou uma cobertura diária de um acontecimento estritamente nacional – a Guerra de Canudos –, para o qual foi dada tamanha importância que jornalistas de diversas instituições de notícias foram enviados à região, como correspondentes. Com o fim da campanha, o assunto da guerra no sertão da Bahia é deslocado em interesse e atualidade. No entanto, surgiram muitos escritos sobre o episódio, principalmente de ex-combatentes e jornalistas que lá estiveram. Cinco anos depois, é publicado *Os sertões*, de Euclides da Cunha, lido ainda hoje como “o livro de Canudos”.

Textos, peças teatrais, filmes, pinturas e eventos diversos foram produzidos após o embate, a fim de narrar a história da guerra de Canudos; mas apenas os registros de um fotógrafo são conhecidos como “as imagens da guerra”. Flávio de Barros documentou a paisagem do sertão de Canudos, os últimos momentos da guerra e retratou diversos batalhões e participantes da luta. Das poucas informações que existem sobre ele, sabe-se que tinha um estúdio em Salvador e que chegou a Canudos no dia 26 de setembro de 1897, acompanhando a Divisão de Artilharia Canet. Das fotografias originais de Flávio de Barros, são conhecidas três coleções: a que pertence ao Museu da República, no Rio de Janeiro (72 fotos), a do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (68 fotos) e a da Casa de Cultura Euclides da Cunha, de São José do Rio Pardo (24 fotos).

Como são as únicas fotos conhecidas do tempo da guerra, são usadas para fins diversos. Ilustram trabalhos acadêmicos, técnicos, artísticos e jornalísticos. Diante disso, são possíveis alguns questionamentos: onde encontrar sua real significação? Existe algum escrito que melhor defina as paisagens, as representações do terror e os retratos tematizados por Flávio de Barros? Os sentidos fecham-se em títulos e legendas, ou há uma inerência discursiva em tais imagens?

Quando a discussão permeia a relação entre texto escrito e imagem, alguns semiólogos e lingüistas defendem que há uma forte diferença entre estas duas formas de expressão:

A imagem é sempre polissêmica e ambígua. É por isso que a maioria das imagens está acompanhada de algum tipo de texto: o texto tira a ambigüidade da imagem – uma relação que Barthes denomina de *ancoragem*, em contraste com a relação mais recíproca de *revezamento*, onde ambos, imagens e texto, contribuem para o sentido completo (PENN, 2003: 322).

A imagem não teria, portanto, um sentido completo? Não poderia uma fotografia de Flávio de Barros ser considerada um enunciado em si, independente de qualquer texto escrito que a acompanhe?

A revista *Veja*, de 3 de setembro de 1997, publicou uma reportagem de capa intitulada “O legado de Conselheiro: cem anos depois, Canudos é uma ferida, e um emblema do Brasil”. Dentre as vinte e uma fotografias que apresenta, nove são de Flávio de Barros. As fotos, as frases, o *layout* da revista, o contexto histórico e o situacional formam, juntos, um discurso; mas, pensando particularmente nesta relação entre texto e imagem, percebe-se a existência de

dois regimes enunciativos distintos, mas que exprimem proposições semelhantes. Há, portanto, uma relação de contigüidade entre texto e imagem.

O professor José Benjamin Picado, da Universidade Federal da Bahia, em disciplina ministrada no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas ² (2007), afirmou que em fotojornalismo não há uma simples submissão da imagem ao texto, não há revezamento e sim uma espécie de regência textual. A imagem é regida pelo sentido textual, e não pela legenda ou pelo texto em si; mas pela própria materialidade icônica. Ela não tem um valor ilustrativo; porém, se reporta a um conhecimento textual. A imagem é um acontecimento em si mesma, pela força da sua plasticidade, explica Benjamin Picado.

O presente ensaio objetiva apresentar algumas reflexões sobre a potencialidade narrativa das imagens e exercitar a análise imanente de algumas fotografias de Flávio de Barros. É preciso, no entanto, observar que a apreciação aqui proposta não é de fotos ordinárias, que possuem uma explícita característica (funcional) de ilustração, mas sim de fotos clássicas da campanha de Canudos. É preciso observar também o estilo próprio das fotografias de guerra do final do século XIX. Elas possuíam aspectos de encenação e não de instantaneidade, como vemos hoje no fotojornalismo. Os temas representacionais que dominavam eram paisagem e retrato, e não ação iminente.

Poderíamos nos apropriar da metodologia da lingüística, sem ser submissa a esta, sem acreditar que a representação visual dependa dos códigos lingüísticos. No entanto, por entender que ela tem relação com códigos perceptivos, conforme Umberto Eco (2003), nos basearemos principalmente em partes da obra *A estrutura ausente* e em alguns textos de Roland Barthes. Para falar de fotografia, enquanto um tipo de enunciado, de discurso ou de narrativa, é necessário compreender o que há de indicial em imagens como as que iremos trabalhar. Para tanto, não poderíamos deixar de retomar (ainda que superficialmente) estudos clássicos destes autores sobre a análise estrutural da narrativa e sobre os códigos visuais.

Por fim, não trabalharemos com a produção fotográfica e sim com a recepção das características plásticas da fotografia. As fotos que analisaremos têm uma especial capacidade de, sem mostrar as ações da guerra em si, produzir efeitos de acontecimento. No entanto, não são elas mesmas que o atualizam; elas dependem do receptor.

Índices nos enunciados fotográficos de Canudos

Em “A mensagem fotográfica”, Barthes afirma: “o texto constitui uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, a insuflar-lhe um ou vários significados segundos” (1984: 21). Para ele, portanto, o texto seria responsável por conotar a imagem fotográfica, pois a mensagem desta seria de pura denotação. Havia uma dificuldade em falar de sentidos na imagem. Um retrato, por exemplo, dificilmente teria um sentido comunicacional preciso, pois parece um fenômeno claro; seu significado parece estar explícito; o seu conteúdo seria o próprio “real”. Conforme Benjamin Picado (2006), há um fosso entre a escrita inicial de Barthes sobre a semiologia e o seu estudo sobre a análise estrutural da narrativa, quando estes dois projetos poderiam estar integrados para a análise de imagens.

O texto “Introdução à análise estrutural da narrativa” é iniciado com a afirmação de que existem diversas formas de narrativas:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na

² As reflexões apresentadas ao longo deste ensaio foram baseadas nas exposições teóricas e nos resultados recentes da pesquisa sobre a inerência discursiva das imagens, do professor J. Benjamin Picado.

pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, em parte alguma, povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura; internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida. (BARTHES, 1976: 19).

A abordagem “injusta” que Barthes havia feito sobre a caracterização da imagem parece agora amenizada, quando afirma que a narrativa pode ser sustentada por diversos suportes, inclusive pela imagem fixa. Ao longo do texto, ele explica como é formada a narrativa, como ela se estrutura, e propõe “*distinguir na obra narrativa três níveis de descrição: o nível das funções (...), o nível das ações (...) e o nível da narração*” (BARTHES, 1976: 27).

No nível mais elementar das estruturas narrativas, o das funções (no qual nos concentraremos), já encontramos argumentos para mostrar o potencial narrativo da fotografia. Quando o explica, Barthes afirma:

As unidades narrativas serão substancialmente independentes das unidades lingüísticas: elas poderão certamente coincidir, mas por acaso, não sistematicamente; as funções serão representadas ora por unidades superiores à frase (...), ora inferiores (...); de fato, a unidade narrativa não é aqui a unidade lingüística (a palavra), mas somente seu valor *conotado* (...); isto explica que certas unidades funcionais possam ser inferiores à frase, sem deixar de pertencer ao discurso: elas ultrapassam, então, não a frase, à qual permanecem materialmente inferiores, mas o nível de denotação, que pertence, como a frase, à lingüística propriamente dita (BARTHES, 1976: 30).

Ainda que submetida a uma metodologia oriunda da lingüística, a narrativa não está presa à palavra; e, portanto, se admitirmos aspectos narrativos na imagem fotográfica, temos que admitir também que ela ultrapassa o nível da pura denotação.

Se definirmos texto como uma manifestação expressiva constituída por uma unidade coerente, haveremos de reconhecer que a imagem é regida por um sentido textual próprio, ainda que não explícito; e esta regência textual da imagem será confirmada aqui, quando observarmos o potencial que a fotografia possui de narrar.

Voltemos, porém, à questão da função. Poderíamos, junto com Barthes, nos perguntar: “*tudo, numa narrativa, é funcional? Tudo, até o menor detalhe, tem uma significação? A narrativa pode ser integralmente cortada em unidades funcionais?*” (1976: 28). Para iniciar esta percepção de narratividade nas fotografias, verifiquemos estas questões em uma das fotos de Flávio de Barros, dos últimos dias da guerra de Canudos:



Foto: Flávio de Barros, “Mulheres e crianças, prisioneiras da guerra” (1897)

Esta é uma das fotos mais conhecidas do embate de Canudos. Ainda que não existisse um título ou não soubéssemos o onde e o quando ela foi tirada, saberíamos com precisão que algo aconteceu, algo está para acontecer e existem personagens neste acontecido. Esta é, portanto, uma fotografia com forte potencial narrativo. Ela indica pobreza, tristeza, destruição. A miséria está significada nos corpos magros de crianças nuas e nos trajés simples e sujos das mulheres, que também remetem a religiões ortodoxas, comuns a regiões castigadas pelo sol. A temperatura quente do ambiente é percebida, ainda, pela cor da pele das mulheres e das crianças que estão em primeiro plano. A pouca resolução da foto, que indica o desgaste próprio do tempo, não impede de observarmos a existência de homens em pé na parte do fundo da foto. Todos estão de chapéu, e a maioria parece portar armas e vestir um tipo esgarçado de farda. Conclui-se, portanto, que este aglomerado de mulheres e crianças não pode ter sido resultante de outra coisa senão de uma guerra; uma guerra, da qual poucas vítimas masculinas sobreviveram; uma guerra que não durou pouco tempo e que causou muito sofrimento. Poderíamos nos deter em vários outros indícios nesta foto, mas não é esta a proposta do presente trabalho. Basta, no momento, concluirmos junto com Barthes que:

a narrativa só se compõe de funções: tudo, em graus diversos, significa aí. Isto não é uma questão de arte (da parte do narrador), é uma questão de estrutura: na ordem do discurso, o que se nota é, por definição, notável: mesmo quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada (BARTHES, 1976: 28).

Tudo, portanto, numa narrativa é funcional; tudo tem uma significação. Na fotografia de guerra, mesmo numa de 1897, num país de terceiro mundo como o Brasil, observa-se que nada está por acaso. O ângulo, as expressões, o enquadramento, o ambiente, as personagens, enfim, tudo serve a uma significação específica, tudo conta uma história, tudo possui uma funcionalidade para a narrativa.

Dando segmento ao texto, Barthes reparte as unidades funcionais em classes formais: *funções* e *índices*. *Funções* são unidades que remetem a um ato complementar e conseqüente. Os contos populares, por exemplo, são fortemente funcionais, conforme Barthes. No interior desta classe, determinam-se duas subclasses de unidades de narrativas: as *funções cardinais* (ou *núcleos*) e as *catálises*. Para explicá-las, apresentaremos novamente uma foto de Flávio de Barros.



Foto: Flávio de Barros, "Prisão simulada" (1897)

Não temos pretensões de resgatar aqui o caráter de pose desta foto, mas ela nos indica, sim, uma ação; ainda que, na verdade, fosse apenas uma simulação. O que nos importa é a recepção que temos da foto, a inerência discursiva dela e, logo, seu potencial narrativo. Abaixo de uma árvore com espinhos, própria de

uma região de caatinga, um homem deitado e amarrado tendo para si uma espingarda apontada por um homem de pé. Cinco homens presentes na cena apontam suas armas para dois outros, indicando uma prisão ou uma emboscada. A cena funciona como um núcleo, pois ela remete a uma seqüência; constitui uma articulação da narrativa, um fragmento importante para o que está para acontecer. Podemos desconhecer se os homens foram mortos ou não (há uma ambigüidade própria da função-núcleo), mas a foto indica que haverá uma conseqüência e que aquela cena funciona como um nó, um núcleo entre uma ação anterior e outra que será a sua continuidade. Nesse tipo de foto, há uma relação entre representação e participação, ou seja, o receptor compartilha sensorialmente do que é narrado, em substituição a uma experiência real de participação.

As catálises “*não fazem mais do que preencher o espaço narrativo que separa as funções-articulações*” (BARTHES, 1976: 32). A foto das mulheres e crianças prisioneiras, por exemplo, sugere que algo aconteceu antes e algo está para acontecer. As mulheres podem ser mortas, soltas ou vendidas para a prostituição; mas a imagem não se constitui um núcleo, pois ela não indica uma seqüência para a qual aquela cena seja imprescindível. Sua funcionalidade (fraca, mas não nula) é puramente cronológica. Para Barthes, a catálise serve para manter o contato entre narrador e narratário, logo, possui uma função fática.

Os *índices*, segunda classe formal das unidades funcionais, são marcas que indicam um significado concernente a personagens, climas etc. Criam tipos gerais identificáveis e, por isso, importantes para a narrativa. Os romances psicológicos, por exemplo, são fortemente indiciais. Os “*índices propriamente ditos*” remetem “*a um caráter, a um sentimento, a uma atmosfera (por exemplo, de suspeita), a uma filosofia*”. A outra subclasse dos índices, que Barthes chama de “*informações*”, serve para “*identificar, para situar no tempo e no espaço*” (BARTHES, 1976: 34).



Foto: Flávio de Barros, “O corpo de Antônio Conselheiro” (1897)

A foto “O corpo de Antônio Conselheiro” é claramente indicial. Possui informações sobre vestimentas, calçados, barba, cabelo e tipo físico do beato (informações que serviam para sanar a curiosidade dos leitores de jornais brasileiros do final do século XIX sobre o famigerado líder de Canudos). Além disso, identifica tempo (passado) e espaço (região seca). Indica o estado em que se encontrava ao ser desenterrado: o inchaço do corpo, por exemplo, indica seu falecimento. O chão de terra árida e a posição corporal indicam descaso e o não-sepultamento conforme costumes cristãos. Este exemplo demonstra que “*os índices têm pois sempre significados implícitos; (...) implicam uma atividade de deciframento (...); os informantes trazem um conhecimento todo feito*” (BARTHES, 1976: 34).

A imagem sugere fenômenos próprios de narrativas: articulações, desdobramento, emblemas, catálises, índices etc. Ela não depende das unidades lingüísticas para significar. Pode ocasionalmente ter relação com estas, mas não necessariamente – haja vista a leitura aqui realizada das fotos de Canudos. Elas possuem títulos que ancoram as imagens em ocorrências específicas, mas, suprimindo-se o texto, a imagem continua a reportar uma ocorrência qualquer, ainda que mais genérica. Tais fotos podem ser usadas como simples ilustração de uma tese ou de uma matéria jornalística, mas continuam tendo um potencial inerente de narrar. No entanto, poderíamos nos perguntar, esta característica discursiva seria própria apenas de fotos de ação? Certamente que não. Outros temas representacionais, como paisagens e retratos, possuem também um valor narrativo.

Os índices nas fotos de paisagens

Segundo Barthes, “*não existe uma só narrativa no mundo sem personagens, ou ao menos sem agentes*” (1976: 13). Poderíamos, portanto, pensar que os responsáveis pela narrativa são os elementos humanos. No entanto, o personagem é definido como um participante e não exatamente como um ser. Assim, é possível transformar a representação da natureza em uma narrativa. Os próprios elementos da paisagem às vezes “ganham vida” e contam a história. Neste caso, a natureza é tomada em sua dimensão expressiva mais do que simplesmente em seu poder decorativo.

Nas fotos de Canudos que seguem, por exemplo, não parece haver equivalência narrativa e sim descritiva. Mas ao descrever, ao estabelecer o motivo do quadro, iniciamos uma narrativa. Estas imagens não possuem um motivo dinâmico, mas este pode ser animado na composição da foto.



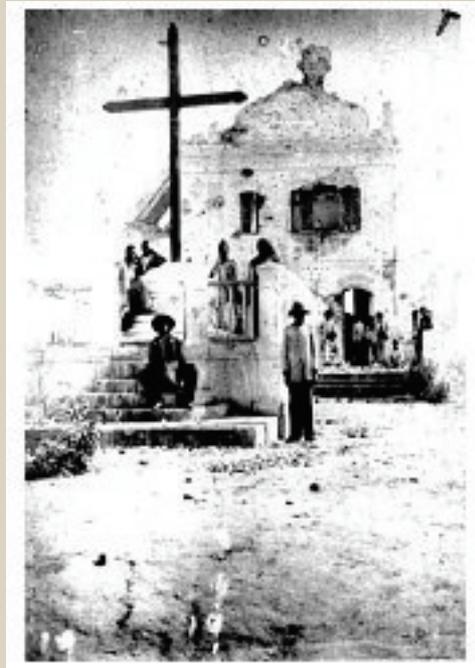
Foto: Flávio de Barros,
“Incêndio em Canudos” (1897)

Apesar da pouca qualidade da cópia, podemos observar em “Incêndio em Canudos”, em contraposição à paisagem do primeiro plano, um clarão no fundo da foto, que nos remete a fumaça ou a explosão. Ancorados pelo título, sabemos que ela representa o incêndio dos últimos dias de Canudos. No entanto, sem tal ancoragem, o receptor buscará uma razão para a impossibilidade de enxergar com precisão o que acontece na parte de trás da imagem. As suposições podem surgir pelos conhecimentos enciclopédicos do mesmo, caso lembre que regiões desérticas, como a que aparece na foto, possuem grande facilidade de pegar fogo. O fogo, neste caso, foi causado pelos bombardeios constantes do exército republicano, que objetivava exterminar Canudos.

Foto: Flávio de Barros, "Vista geral de Canudos" (1897)



"Vista geral de Canudos" é caracterizada por sua indexicalidade. A pequena casa de barro, isolada, em primeiro plano, os pedaços de madeira que formam uma cerca, o fundo composto por ruas e casebres e o chão claro, pedregoso e de vegetações rasteiras indicam uma cidade pobre e abandonada, não litorânea e própria de regiões secas. Dessa forma, indexam fenômenos impossíveis de representar **3**: o calor, a seca, a aridez. Estes elementos não podem ser vistos, não podem ser fotografados; mas, para que o receptor os sinta, existe a necessidade de índices que para eles apontem. Os personagens dessas narrativas não são, no entanto, humanos. Quem conta ou mostra a cidade de Canudos é a própria paisagem fotografada. Neste caso, é a casa do primeiro plano, que mais parece a porta de entrada da cidade, o divisor entre o exército e os seguidores de Antônio Conselheiro.



Fotos: Flávio de Barros, à esquerda "Ruínas da igreja velha" e à direita "Ruínas da igreja nova" (1897)

Existem, ainda, fotos com elementos humanos onde a paisagem continua sendo os contadores da história. Observe as fotos das igrejas de Canudos após a guerra.

Assim como os fenômenos impossíveis de representar, mostrados anteriormente, nestas fotos a ação destruidora das igrejas é indexada pelos restos de tijolos amontoados e madeiras soltas. Elas nos restituem uma história que não podemos resgatar em sua totalidade, pois não testemunhamos a força que assolou as igrejas em ação. Temos acesso apenas ao resultado desta ação; resultado que a dimensiona e que gera uma dramaticidade incomparável. São,

3 Louis Marin (2000) trata sobre este tema, ao tratar do sublime na pintura

portanto, índices dos combates antecedentes (quando os soldados republicanos apontaram os canhões principalmente para a igreja nova, onde se encontravam os jagunços defensores de Canudos), índices das destruições próprias de uma guerra. A forma como evoca o acontecido gera um conteúdo emocional mais intenso, e quem o faz não são os personagens humanos, e, sim, a própria paisagem assolada. Os elementos humanos presentes na primeira foto não aparecem individualizados. Ao contrário, são anônimos escalonados em pequena dimensão; o que conota a importância da destruição que se representa por meio da paisagem destrocada (que toma toda a foto). É ela quem fala. É a forma como se manifesta que faz o receptor perceber a ação destruidora. As fotos, portanto, não documentam como ficou a cidade simplesmente, elas narram a força exercida neste ambiente, que está no passado. E este é um dos maiores registros imagéticos que se tem da guerra de Canudos; afinal, a parte mais trágica do evento (as mortes, a degola, o sofrimento) não foi fotografada. Portanto, é mesmo a paisagem devastada a principal narradora dessa história visual.

Além das imagens encenadas de ação e das imagens que documentam as consequências da guerra, Flávio de Barros fez muitos retratos (principalmente de combatentes, comandantes ou soldados)

Os retratos e as representações de terror

No retrato, o motivo é fixo, estável. A maioria desse tipo de foto é composta pela pose da personagem ou por uma posição de apoio desta. A ação, definitivamente, não é o motivo dos retratos, e sim os movimentos fixos na fisionomia de quem é fotografado.

O fotojornalismo contemporâneo instaura um paradoxo no gênero “retrato”, pois aquele não busca exatamente um caráter definidor do modelo, e sim o acidental, o momentâneo. Por se tratar de um gênero que se caracterizou por sua fixidez, essa tentativa do fotojornalismo de representar algo mais que as características próprias de determinada fisionomia faz com que tais imagens não sejam propriamente “retratos”.

A foto de Conselheiro ou das mulheres prisioneiras não são retratos, pois o caráter de sua fisionomia (de morte ou de sofrimento) não os define. Ao contrário, define um estado momentâneo decorrente das dores passadas. Portanto, estamos diante de um tipo de índice que nos remete a uma narrativa. Se a

vivência de uma paixão ou de um terror, captada nas lentes de um fotógrafo, não é própria do caráter do fotografado (que é a essência do retrato), aproxima-se mais do conceito de narrativa, pois liga-se a uma ação: a causadora daquele estado. Vejamos mais dois exemplos de Flávio de Barros.

Em 1897, no Brasil, a fotografia instantânea não existia e, por isso, Flávio de Barros valoriza muito os aspectos de encenação e faz muitos retratos dos chefes militares. O seu retrato, por exemplo, parece querer parecer espontâneo, mas é claramente uma pose. No entanto, o caráter que ressaí não é precisamente a sua fisionomia (apesar da frente ativa e do corpo em perfil), e sim a sua vestimenta



Foto: Flávio de Barros, “Flávio de Barros” (1897)

singular (chapéu, bota cano-longo e roupa clara) e o cenário de acampamento, no fundo. O elemento humano é impregnado pelas características do ambiente (de expedição). Esta equiparação do personagem com o ambiente é observável também na foto “Soldados e um conselheirista” (que também mostra a barraca no fundo – típica de cenários de guerra). No entanto, esta destaca mais os elementos humanos.

Quatro homens (com características fisionômicas tipicamente nordestinas) fardados e armados cercam um quinto homem, mais alto e com vestimenta diferenciada. As informações presentes na foto servem para indicar uma ação antecedente. Deixam-nos, porém, algumas



Fotos: Flávio de Barros, “Flávio de Barros” e “Soldados e um conselheirista” (1897)

questões: se eles usam fardas, por que têm aspectos físicos tão parecidos com os do homem que não está fardado? Por que nem todos estão calçados? Por que o aspecto de cansaço e tristeza? Tais elementos (fardas, cansaço, tristeza) não são próprios desses personagens – por isso não deveria esta foto pertencer ao gênero “retrato”, denotativo e descritivo por natureza. Aqueles indicam a causa de tais expressões. São índices, portanto, de uma narrativa.

As armas, as fardas e a localização dos quatro homens indicam uma hierarquia que os diferencia do quinto, no centro. Pelas informações que a própria foto nos apresenta, facilmente concluiríamos que o quinto homem não é soldado; seria, talvez, um prisioneiro. No entanto, está ausente, das faces dos militares, a atívez pela vitória de conseguir aprisionar um inimigo. Isso se deve, possivelmente, ao fato de toda guerra ser cansativa e amarga para ambos os lados e de, no final, não haver essencialmente uma vitória. A foto indica que foi tirada nos últimos dias do combate, pois, além do aspecto de abatimento dos personagens, as roupas, chapéus e calçados parecem sujos e desgastados.

O sofrimento e a destruição dessa guerra parecem impregnados em todas as fotos. Não existem legendas que contem os meses de luta, mas a expressão de cansaço e o estado pouco conservado das vestimentas o fazem. Não existem títulos que expressem a degola da maioria dos conselheiristas homens, mas a ausência destes nas fotos das mulheres e crianças o indicam. Não existem textos próximos às fotos que narrem a tristeza e a destruição causada pela guerra de Canudos, mas as imagens de Flávio de Barros, mesmo sem uma qualidade perfeita, indicam o irrepresentável ao receptor, para que este participe, por meio da sua percepção, da construção desse discurso.

A participação do receptor na construção da narrativa visual da história de Canudos

Se narrar é discorrer sobre algo, pôr em seqüência, desdobrar uma ação no tempo, podemos afirmar que as fotos de Flávio de Barros, ao mobilizar códigos perceptivos, são narrativas sobre a guerra de Canudos. Logo, não são apenas representações denotativas de um motivo fixo qualquer.

Hoje, concorda-se que a relação entre a imagem e o objeto fotografado não é de estrita correspondência, de semelhança total. Portanto, a foto não é simplesmente um signo (uma coisa que representa outra coisa para alguém), e

sim um discurso. A forma de percepção do receptor é que dá significação aos ícones. Assim, a representação não imita a realidade; a fotografia já é, na sua origem, configuração.

Ao defender a existência de uma estrutura enunciativa própria da imagem, Umberto Eco afirma: “*Ninguém põe em dúvida que ao nível dos fatos visuais ocorram fenômenos de comunicação*” (2003: 97). Para ele, a matéria visual também tem um código, mas organizado diferentemente do sistema lingüístico. A partir de raciocínio semelhante, Benjamin Picado (2006) conclui que a imagem tem um sentido inerente; independente de outro sistema de significação.

De acordo com Eco (2003), a imagem pode ser desmembrada em signos e figuras, mas ela não é um signo. Vale lembrar que para ele o signo não enuncia coisa alguma, apenas denota, pois é uma unidade de significação que se integra numa ordem sêmica. Logo, a imagem seria um enunciado (“sema”), um discurso – proposição organizada de forma visível. E, se é um discurso, é dependente do contexto da recepção, na ação de organizar e enquadrar o mundo visual. Portanto, está na base da percepção e não na base da pura representação.

A narrativa se instaura em determinadas fotografias, pois nelas observa-se uma dimensão de acontecimento; e isto se dá pela espontaneidade do gesto (que remete a ação – como na foto da prisão simulada) ou pelo seu caráter ritualístico, convencional (que indica algo).

A imagem é capaz de restituir o tempo (como se a ação enunciada ainda estivesse por acontecer. Como se as mulheres e crianças de Canudos ainda estivessem vivas; como se o corpo de Antônio Conselheiro ainda estivesse intacto; como se aquela casa da velha Canudos ainda estivesse lá) e, por isso, constituir-se uma narrativa. Como receptores, imaginamos a conseqüência da situação fotografada, logo, a foto é índice do desdobramento temporal (não apenas o “isto foi”, mas também o “isto vai se dar”, ou ainda o “isto está acontecendo”).

As fotos de Canudos selecionadas para ilustrar este ensaio são fortemente funcionais e indiciais. O efeito delas continua após o momento que as produziu, e a sedimentação do momento fotografado nos restitui a ação. Por isso, mais importante do que ver como foi a guerra de Canudos, ou de ver como foi representada pela imagem, é entender o que a imagem faz para ser performática, para dizer alguma coisa. Ainda que não represente a ação, ainda que o seu motivo dinâmico não esteja tão ligado ao instante, à integração de gestos e expressões (de padecimento, cansaço ou tristeza) tematizam a ação. Portanto, podemos concluir que as fotos de Flávio de Barros não significam algo, simplesmente. Elas mostram (situações de miséria), contam (casos de destruição), indicam (uma guerra fratricida) e, portanto, narram (a história da campanha de Canudos).

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland (1976). "Introdução à análise estrutural da narrativa". IN: *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes.
- BARTHES, Roland (1984). "A mensagem fotográfica". *O óbvio e o obtuso*. São Paulo: ed. 70.
- CUNHA, Euclides da (2002). *Os sertões*: campanha de Canudos. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial.
- ECO, Umberto (2003). *A Estrutura Ausente*: introdução à pesquisa semiológica (trad. Pérola de Carvalho). São Paulo: Perspectiva.
- MARIN, Louis (2000). *Sublime Poussin* (trad. Mary A. Leite de Barros). São Paulo: Universidade de São Paulo.
- PENN, Gemma (2003). "Análise semiótica de imagens paradas". IN: BAUER, Martin W; GASKELL, George (editores). *Pesquisa qualitativa com imagem e som*: Petrópolis, RJ: Vozes.
- PICADO, José Benjamim (2005). "Ícones, Instantaneidade, Interpretação: por uma pragmática da recepção pictórica na fotografia".In: *Galáxia*. N. 9/1:185-198.
- PICADO, José Benjamim (2007). "Das funções narrativas ao aspectual nos ícones visuais: notas sobre modos de interpretar imagens".In: *Contemporânea: Revista de comunicação e Cultura*. p.136-164, 2007.